

En chantier¹

Jeanne Marie Gagnebin

jmgagnebin@gmail.com

This essay aims at reading Walter Benjamin's *Einbahnstrasse* taking into account five interrelated aspects: the "crisis of narrativity" and the kinship of *Einbahnstrasse* with the surrealist texts and the practice of montage; the importance – not only romantic but also intellectual and political – of Asja Lacis, to whom the work is dedicated; the writing of *Einbahnstrasse* as an attempt to answer, literarily and politically, to another "*Strasse*", the one of the despair and of the inflation in Weimar Republic; the form of the *Denkbild*; the figure of the child that plays with the debris, like in the case of the poet in Baudelaire or the proletarian children's theater founded by Asja Lacis – the connection between *Spiel* and *Stoff*.

En 1928, un an avant la grande crise économique, sont publiés deux livres de Walter Benjamin: une suite de *Denkbilder* ("images de pensée"), intitulé *Einbahnstrasse, Sens unique*; et un volume dense et épais, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Origine du drame baroque allemand*.

Ce sont des textes si différents qu'un lecteur non prévenu pourrait d'abord penser qu'ils furent écrits par deux auteurs distincts si ce n'était-ce le nom en commun: "Walter Benjamin". Une seconde lecture peut découvrir quelques parallèles, comme nous le verrons. Ces différences signalent un moment important de la vie de Benjamin, un véritable tournant. Il renonce à ses aspirations à la vie universitaire. Comme on le sait, il présenta son texte sur le drame baroque à l'Université de Francfort, en philosophie (esthétique), pour être jugé comme thèse d'habilitation. Le professeur d'esthétique, Hans Cornelius, jugea le texte incompréhensible et le repassa à son assistant, Max Horkheimer (!), qui confirma ces difficultés. L'on conseilla donc à Benjamin de retirer sa thèse pour ne pas souffrir la honte d'être rejeté. Une conclusion qui peut être tirée de cette épisode – hormis,

¹ Je remercie Marc Berdet et Christophe Jouanlanne pour leurs nombreuses corrections et suggestions.

bien entendu, la médiocrité du *Betrieb*² académique allemand de l'époque –, est également l'hypothèse que Benjamin ait consciemment mis à l'épreuve les limitations universitaires en rédigeant une parodie compétente de recherche érudite³ pour mieux tester les limites fort étroites de ce genre et opposer à l'historiographie traditionnelle en vigueur une déconstruction suprêmement osée. Je veux dire par là que Benjamin savait fort bien des risques encourus et qu'il choisit de les courir, ce qui témoigne aussi de son ambiguïté par rapport à la carrière universitaire.

La rédaction et la publication de *Sens unique* marque également le début d'une transformation dans la vie, la pensée et l'écriture de Benjamin, un début qui répond et correspond à sa lassitude par rapport aux disciplines universitaires en vigueur. Fatigue déjà ancienne que la rencontre avec l'énergie érotique et politique d'Asja Lacis accentue – mais qui était déjà présente de manière implicite. Il suffit de penser, par exemple, au texte de Benjamin sur *Les affinités électives* de Goethe pour percevoir son opposition à la *Germanistik* dominante (dans ce cas, au “pape” de la germanistique de l'époque, Friedrich Gundolf)⁴.

Conçu à l'origine pour n'être qu'une “plaquette de petits textes”, publiée à compte d'auteur pour les amis⁵, *Sens unique* devint une suite de soixante et un textes, les uns très courts, les autres plus longs, qui pourraient fort bien représenter les deux côtés d'une rue, d'un côté les numéros un à trente, de l'autre trente et un à soixante et un (la numérotation des immeubles à Berlin obéit souvent à ce type d'ordre au lieu de la division en pairs et impairs). Bernd Witte⁶ signale ainsi des correspondances entre les numéros 1 (“Poste d'essence”) et 31 (“Antiquités”) comme les deux côtés opposés de la

² Substantif du verbe *treiben* (“pousser, donner une impulsion”) qui signifie littéralement le fonctionnement d'une machine et, par extension, dans un sens souvent péjoratif, entreprise (bureau, fabrique, université).

³ Voir la lettre du 19 février 1925 à Scholem dans laquelle Benjamin parle de la fameuse *Vorrede* (“préface”) au texte comme d'une *masslose Chupze*, expression en yiddisch qui signifie approximativement une “effronterie sans bornes”.

⁴ Voir à ce sujet l'excellent article de B. Lindner, “Goethes Wahlverwandtschaften. Goethe im Gesamtwerk” in B. Lindner (éd. par), *Benjamin-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart; Weimar 2006, pp. 472-493.

⁵ Lettre de Benjamin à Scholem du 22 décembre 1924.

⁶ B. Witte, “Walter Benjamins *Einbahnstrasse* zwischen ‘Passage de l'Opéra’ und *Berlin Alexanderplatz*”, in U. Steiner (éd. par), *Memoria, Walter Benjamin 1892-1940*, Peter Lang Verlag, Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien 1992.

même rue, le premier comme emblème de la technique moderne, le second une accumulation d'objets anciens. C'est possible. Plus pertinentes me semblent être ses observations sur le lieu central qu'occupent les six miniatures – dont la teneur s'oppose à leur titre, "Agrandissements" – qui traitent de la perception enfantine, miniatures qui seront d'ailleurs reprises, bien plus tard, dans *Enfance berlinoise*.

Witte observe également que le livre de Benjamin se situe, du moins chronologiquement parlant, entre *Le paysan de Paris* de Louis Aragon (1926) et *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin (1929). Il s'agit de trois livres dont le personnage principal est la grande ville moderne en son mouvement de destruction de l'ancien et de construction de nouveaux temples (eux aussi détruits dans le futur), destinés à exposer et à vendre des rêves, des spectacles et des marchandises selon la dynamique des "fantasmagories" produites par le capitalisme. Benjamin avait déjà lu les deux premiers chapitres du *Paysan de Paris*, "Préface à une mythologie moderne" et "Le passage de l'Opéra", en 1925, dans les numéros de la *Revue européenne*, avant la publication du texte entier sous forme de livre. Dans une lettre à Adorno, datée du 31 mai de 1935, il souligna l'impact du livre d'Aragon, notamment combien cette œuvre inspira son projet sur les *Passages* et – pourrions-nous ajouter –, fut également sa cellule germinative sous la forme de *Sens unique*. Ainsi, plusieurs des thèmes et des techniques de cet ouvrage-clef du surréalisme, tels que la transformation incessante de la ville, les promenades au hasard, les chocs dus aux rencontres et au trafic (une problématique déjà décisive chez Baudelaire), l'irruption, dans le corps même du texte, de réclames ou de panneaux, d'annonces en tout genre, souvent en caractères typographiques différents du cours tranquille de la prose, tout cela intervient chez Benjamin comme chez Aragon, même si chez celui-là dans une moindre mesure. Les techniques de montage et de collage interrompent le flux narratif, un peu à l'image des textes emblématiques des surréalistes français auxquels Benjamin devait consacrer un important

essai, publié un an après *Sens unique*, “Le surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne”⁷.

Comme l’a écrit Karlheinz Barck⁸ dans son bel article sur la question du surréalisme chez Benjamin, il ne s’agit pas, dans cet essai, d’écrire une histoire du surréalisme mais d’énumérer les «briques d’une théorie de l’expérience»⁹. Aux briques de cette (nouvelle) expérience correspondent les briques et les gravats, les chantiers où construction et destruction se confondent. Il en est de même dans le “roman” de Döblin qui reprend plusieurs éléments de la technique du montage: l’Alexanderplatz du titre est constamment en travaux, des travaux qui gênent la circulation mais qui offrent aussi des cachettes dans les ruines à toute sorte de “marginaux” comme Biberkopf – le “héros” de cet étrange roman – dont le nom, d’ailleurs, rappelle le castor (*Biber-Kopf*, tête de castor), cet infatigable constructeur. Etrange roman auquel Benjamin devra consacrer un compte-rendu, justement intitulé “Crise du roman”¹⁰.

Bernd Witte a raison d’affirmer que ces trois livres, *Le paysan de Paris*, *Sens unique* et *Berlin Alexanderplatz* dessinent, de fait, une crise de la narration traditionnelle. Il n’y a plus de héros positif mais c’est la rue, le collectif, la ville qui prennent la parole. Il n’y a plus de narrateur omniscient mais un piéton, un passant (moins contemplatif et oisif que le “flâneur”¹¹), livré aux stimulus visuels de la rue et de la publicité, au bruit du trafic et des cris, qui se heurte à d’autres ou à des obstacles imprévus. La présence du surréalisme dans *Sens unique*, qu’Ernst Bloch devrait souligner¹², ne signifie donc pas simplement l’influence d’un courant littéraire au sens restreint du terme. Elle signale beaucoup plus une transformation de

⁷ Traduction française dans W. Benjamin, *Oeuvres II*, traduit par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, «Folio essais», Paris 2000.

⁸ K. Barck, “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, in B. Lindner (éd. par), *Benjamin-Handbuch*, cit., pp. 386-399.

⁹ “die Bausteine einer Theorie der Erfahrung”, *ivi*, p. 391.

¹⁰ En 1930. Voir traduction française dans W. Benjamin, *Oeuvres II*, cit..

¹¹ Peut-être est-il possible de dire que *Le paysan de Paris* serait encore l’ébauche d’une flânerie, en particulier d’une flânerie la nuit. Voir à ce propos l’article de G. Raulet, “Einbahnstraße”, in *Benjamin-Handbuch*, cit., pp. 359-373.

¹² Voir Ernst Bloch, “Revueform in der Philosophie”, in *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962 (le compte-rendu date de 1928).

l'expérience dans la vie de Benjamin: une expérience sensible, existentielle et politique.

Ici intervient, sans aucun doute, la figure fondamentale d'Asja Lacis auquel le livre est dédié par le biais d'une belle métaphore constructiviste: «Cette rue s'appelle RUE ASJA LACIS, du nom de celle qui en fut l'ingénieur et la perça dans l'auteur». De manière incompréhensible (ou honteuse?), Adorno omit cette dédicace dans l'édition du premier volume de textes de Benjamin réunis en 1966, *Schriften*¹³. Heureusement, la dédicace fut rétablie dans les éditions suivantes. Gershom Scholem¹⁴ a, lui aussi, tendance à diminuer l'importance d'Asja Lacis dans l'évolution politique et intellectuelle de son ami ou plutôt ne la reconnaît que pour la déplorer, attribuant à cette “femme fatale” le tournant de Benjamin en direction du marxisme et du communisme, c'est-à-dire son éloignement du judaïsme et d'un éventuel projet d'émigration en Palestine. Pour différentes raisons – Adorno parce qu'il soupçonne derrière Asja Lacis la silhouette de Brecht, Scholem parce qu'il perd la compagnie de son ami à Jérusalem –, ces deux amis masculins de Benjamin ne semblent pas pouvoir admettre qu'une femme soit non seulement l'objet de l'amour et de la passion, mais qu'elle puisse être également un sujet politique et intellectuel et que sa fréquentation transforme la vie de son amant.

Walter Benjamin lui-même, qui n'était pas un féministe, perçoit pourtant très clairement cette transformation. Dans son journal écrit au Sud de la France en mai de 1931, lors d'un voyage au Sud de la France avec son cousin Egon Wissing et sa femme Gert, Benjamin évoque sa lassitude. Il a derrière lui un voyage malheureux à Moscou, à la recherche d'une vraie rencontre avec Asja et aussi d'un communisme non dogmatique (deux attentes qui furent déçues), il a aussi divorcé de sa femme, Dora, en 1930. Après un premier séjour plus long à Paris, pressentant l'exil et la misère à venir, Benjamin décrit son immense fatigue et fait allusion à l'intention de se

¹³ Cette omission provoqua une polémique dans la revue *Alternative*, dans les numéros 56/57 (1967) et 59/60 (1968) et, de manière plus générale, entre une lecture “gauchiste” et une autre, plus “idéaliste”, des textes de Benjamin, et cela dans une Allemagne encore divisée.

¹⁴ Dans G. Scholem, *Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, spécialement dans le cinquième chapitre.

suicider. Le soir du 6 mai, il rapporte cependant une conversation lumineuse avec ses compagnons de voyage:

Man sprach über Erfahrungen in der Liebe und mir wurde es zum ersten Male im Laufe des Gesprächs deutlich, dass ich mich jedesmal, wenn eine grosse Liebe Gewalt über mich bekam, von Grund auf und so sehr verändert habe, dass ich sehr erstaunt war mir sagen zu müssen: der Mann, der so ganz unvermutbare Dinge sagte und ein so unvorgesehenes Verhalten annahm, der sei ich. (...) – am Gewaltigsten war diese Erfahrung in meiner Verbindung mit Asja [Lacis], so dass ich vieles in mir erst entdeckte. (...) Ich habe drei verschiedene Frauen im Leben kennen gelernt und drei verschiedene Männer in Leir.¹⁵

Voici la traduction française de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier:

Nous avons parlé de nos expériences de l'amour et je me suis clairement rendu compte, pour la première fois au cours de cette conversation que, toutes les fois qu'un grand amour me tenait en son pouvoir, je me suis transformé du tout au tout et si profondément qu'à mon grand étonnement j'étais obligé de me dire: l'homme qui disait ces choses totalement imprévisibles et avait ce comportement tellement inattendu, c'était moi. [...] C'est dans ma liaison avec Asja [Lacis] que cette expérience fut la plus violente... [...] J'ai connu trois femmes différentes dans ma vie et trois hommes différents en moi.¹⁶

Dans cette affirmation lucide, Benjamin n'idéalise pas les femmes aimées mais leur donne un pouvoir de révélation de la propre altérité de soi-même. Grâce au pouvoir ou à la violence (en allemand, *Gewalt*, un mot très fort) d'Eros, il découvre en lui un autre homme, qui n'est, pourrions-nous dire, ni le sage rabbinique de Scholem ni le dialecticien théologue d'Adorno. De manière analogue, la belle dédicace à Asja Lacis, loin d'être une déclaration romantique, révèle la jeune femme comme étant l'ingénieur qui "perça" une nouvelle rue dans l'auteur de *Sens unique*. Hommage certainement au caractère décidé d'Asja Lacis. Cette femme militante et communiste fut directrice de théâtres prolétariens d'adultes et surtout d'enfants à Riga, Moscou et Munich (où elle fut quelque temps l'assistante de Brecht). Malgré

¹⁵ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, p. 427. Benjamin fait référence probablement à sa femme, Dora Sophie Pollak (à qui il dédia son livre sur le drame baroque), puis à Julia Cohn (à qui il dédia son essai sur *Les Affinités électives* de Goethe) et à Asja, à qui il dédia *Sens unique*. Notons qu'il devait connaître encore d'autres femmes significatives comme la peintre hollandaise Anna Maria Blaupot Ten Cate, em 1933, à Ibiza.

¹⁶ W. Benjamin, *Écrits autobiographiques*, traduit par C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Christian Bourgeois, Paris 1990, pp. 180-181.

son courage – ou peut-être à cause de lui –, elle fut critiquée en Union Soviétique comme une “nationaliste bourgeoise”: nationaliste parce qu’elle continua à parier sur son travail en Lettonie et bourgeoise parce qu’elle continuait à défendre un théâtre d’avant-garde comme celui de Meyerhold. Suite à ces dénonciations, elle fut condamnée à passer dix ans dans un camp stalinien, de 1938 à 1948. Elle revint ensuite à Riga et continua, jusqu’à sa mort, à être communiste et à travailler pour le théâtre¹⁷. Ce n’est pas par hasard qu’à côté de Berlin et Paris, ce sont les villes de Moscou, Riga et Naples qui sont évoquées dans *Sens unique*: Benjamin s’y rendit en compagnie d’Asja Lacis. Cette dédicace rend aussi hommage à la possibilité d’une nouvelle direction dans la vie de Benjamin qu’illustre l’image d’une rue sans possibilité de retour, puisqu’à “sens unique” justement.

Il existe en effet plusieurs façons de comprendre cet étrange titre. Je proposerais une lecture qui part de l’un des textes les plus critiques de cette série de *Denkbilder*, intitulé ironiquement “Panorama impérial” avec, comme sous-titre, “Voyage à travers l’inflation allemande”. Les éditeurs de la correspondance de Benjamin établissent une relation hypothétique mais très vraisemblable entre ce texte et une lettre du 24 février 1923 à son ami Florens Christian Rang, dans laquelle Benjamin parle de son désespoir par rapport à la situation de l’Allemagne: «diese letzten Reisetage durch Deutschland haben mich wieder an einen Rand von Hoffnungslosigkeit geführt und mich in den Abgrund sehen lassen»¹⁸. «Ces derniers jours de voyage par l’Allemagne m’ont conduit à nouveau au bord du manque d’espoir et m’ont fait voir l’abîme.»¹⁹. L’abîme de l’inflation et de la misère, qui se sont abattues sur une Allemagne humiliée par la défaite de la Première Guerre et par le traité de Versailles, forme en effet l’arrière-fond de ce texte, hautement prophétique quant au succès du fascisme. Benjamin parlait déjà en 1923-1924 (donc bien avant de faire la connaissance d’Asja

¹⁷ Au sujet d’Asja Lacis l’on peut lire sa petite “autobiographie”, A. Lacis, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Rogner & Bernhard, München 1971, et également les pages qui lui sont consacrées dans B. Lindner (éd. par), *Benjamin-Handbuch*, cit., pp. 346-347.

¹⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Vol. II, 1919-1924, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, pp. 317-18.

¹⁹ Traduit par J. M. Gagnebin.

Lacis!) de la “catastrophe” qu’il évoquera dans son dernier texte, les “thèses” réunies dans «Sur le concept d’histoire», et en particulier de l’illusion qui consiste à dire que la situation ne peut continuer ainsi ou même empirer encore davantage. En lisant ce texte aujourd’hui (en 2017), je ne peux m’empêcher d’établir plusieurs analogies avec la situation actuelle du pays dans lequel je réside, le Brésil, et me permets donc de le citer longuement:

Voyage à travers l’inflation allemande.

I. Dans la profusion de ces expressions qui trahissent quotidiennement la sottise et la lâcheté qui maintiennent la vie du bourgeois allemand, celle qui se rapporte à la catastrophe imminente – comme quoi ‘ça ne peut continuer ainsi’ – est particulièrement mémorable. L’attachement désespéré aux idées de propriété et de sécurité des décennies passées empêche l’Allemand moyen d’apercevoir les stabilités inédites et extrêmement remarquables sur lesquelles repose la situation actuelle. Comme la stabilisation relative des années d’avant-guerre lui était favorable, il croit devoir considérer comme instable tout état qui le dépasse. Mais jamais et nulle part il n’est nécessaire que les situations stables soient des situations agréables et, avant-guerre déjà, il y avait des couches sociales pour qui les situations stables consistaient en une misère stabilisée. (...)

III. Toutes les relations intimes entre les êtres reçoivent une clarté pénétrante qui est presque insupportable, et dans laquelle elles peuvent à peine tenir. Comme, en effet, l’argent se trouve, de manière hégémonique, au centre de tous les intérêts vitaux, et que, par ailleurs, il constitue la frontière où s’arrête presque toute relation humaine, disparaissent de plus en plus, dans le domaine naturel comme dans celui des mœurs, la confiance irréfléchie, le repos et la santé.

V. (...) Mais jamais personne n’a le droit de conclure une paix séparée avec la pauvreté, lorsqu’elle tombe, comme une ombre géante, sur son peuple et sa maison. Il [l’individu] doit alors tenir ses sens en éveil, pour percevoir toute humiliation qui leur est imposée et ainsi les discipliner longtemps, jusqu’à ce que ses souffrances aient ouvert non plus la rue en pente du chagrin, mais le chemin montant de la révolte.²⁰

À partir de ce texte, je proposerais de lire *Sens unique* comme l’ébauche d’une tentative d’alternative à cette autre rue, celle que Benjamin nomme ici «la rue en pente du chagrin» à laquelle il oppose «le chemin montant de la révolte» (en allemand: «die abschüssige Strasse des Grams» en opposition à «den aufsteigenden Pfad der Revolte»²¹). L’édition critique du texte indique une variante antérieure qui parle de «la rue en pente de la haine» et du

²⁰ W. Benjamin, *Sens unique*, traduit par Jean Lacoste, ed. 10/18, Paris 1988, pp. 121-125.

²¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV-1, cit., 1972, p. 97.

«chemin montant de la prière»²² – une opposition bien moins politique que celle publiée dans l'édition de 1928!

Si mon hypothèse de lecture s'avère juste, *Sens unique* serait la configuration d'une réaction littéraire, philosophique et politique au désespoir que le désastre de la République de Weimar provoque chez Benjamin. Et la rencontre avec Asja Lacis contribue certainement à cette réaction d'une manière décisive. Avec sa discrétion habituelle, Benjamin avait écrit à Scholem en juillet 1924 depuis Capri: «Ce qui est arrivé n'a certainement pas été la meilleure chose pour mon travail, interrompu de manière menaçante [Benjamin évoque la rédaction de sa thèse de livredocence sur le drame baroque allemand], ni pour le rythme de vie bourgeois indispensable à un tel travail ; mais ce fut certainement la meilleure chose pour une libération vitale et une compréhension intensive de l'actualité d'un communisme radical. J'ai fait la connaissance d'une révolutionnaire russe de Riga, l'une des femmes les plus remarquables que j'aie déjà connue»²³. Intensité politique et communiste et libération vitale et érotique deviennent intimement liées à partir de la rencontre avec Asja Lacis: c'est d'ailleurs ce que proclame le dernier texte de *Sens unique*, "Vers le planétarium", à travers une image cosmologique, écologique et érotique d'une transformation radicale de notre relation à la nature, seulement possible si elle s'appuie sur la «puissance du prolétariat». Le vocabulaire de Benjamin peut sonner comme dépassé. Mais ce qu'il a appris à Capri, à travers son amour pour Asja Lacis, c'est que le bonheur individuel et érotique et la libération politique et collective vont de pair ou, dit autrement, que la séparation entre bonheur privé et bonheur collectif est l'un des pires pièges d'une pensée soumise à la logique du capitalisme.

Ainsi, cette nouvelle rue rend compte «des ruines de la bourgeoisie, des marchandises», comme l'écrit Jean Lacoste, dans sa préface à la traduction

²² Ivi, Vol. IV-2, p. 931: "die abschüssige Strasse des Hasses sondern den aufsteigenden Pfad des Gebetes".

²³ *Gesammelte Briefe*, vol. II, cit., p. 473: «Vorgegangen, nicht zum besten meiner bedrohlich unterbrochenen Arbeit, nicht zum besten vielleicht auch einer für jede Arbeit so unerlässlichen bürgerlichen Lebensrhythmik, unbedingt zum besten einer vitalen Befreiung und einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus. Ich machte die Bekanntschaft einer russischen Revolutionärin aus Riga, einer der hervorragendsten Frauen, die ich kennengelernt habe» (traduit par J. M. Gagnebin)

de *Sens unique*²⁴. Voilà un geste comparable à celui d'Aragon ou de Breton même s'il peut, à première vue, paraître fasciné par l'exposition dans les vitrines de cette «monstrueuse collection de marchandises», dont parle Marx au tout début du *Capital* – un geste, donc, qui dénonce aussi cette accumulation d'objets destinés à leur perte, souvent à cause de leur inutilité, en tout cas par l'effet de l'inflation. Geste exemplaire que le travail des *Passages* va reprendre et développer. Le promeneur marche entre des magasins de gants, de chinoiserie, d'armes, de papeterie, de timbres ou de montres, mais il ne s'attarde pas, ébloui par les annonces lumineuses, son chemin barré par des travaux d'excavation ou des décombres. Il existe une similarité entre ce cheminement qui se heurte à des obstacles et l'écriture qui le décrit: l'un et l'autre ne peuvent s'abandonner à la tranquillité de la contemplation qui, jadis, était la condition indispensable de l'écriture ou, comme le dit Benjamin dans sa lettre à Scholem ce «rythme de vie bourgeois indispensable à un tel travail», à savoir le travail d'écriture d'un texte académique qui puisse aider à progresser dans la carrière universitaire. Les forces conjointes de la destruction et de la construction capitalistes, si visibles dans ces blocs de rues où ruines et nouveaux travaux d'édification se confondent, exigent un autre type d'activité critique et littéraire que Benjamin évoque dans le premier texte de *Sens unique*, intitulé "Poste d'essence":

«L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture ; elle doit développer, dans les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches, les formes modestes qui correspondent mieux à son influence dans les communautés actives que le geste universel et prétentieux du livre. Seul ce langage instantané se révèle efficace et apte à faire face au moment présent»²⁵.

Cette défense d'une écriture militante de tracts, samizdats, articles de journaux et, pourquoi pas, de "tags" sur les murs, revient plusieurs fois dans les textes de Benjamin; à vrai dire, davantage dans les textes que dans la pratique! Scholem, épouvanté, devait pressentir ici l'ombre d'Asja Lacis, et

²⁴ Ivi, p. XIV de la préface.

²⁵ W. Benjamin, *Sens unique*, cit., p. 109.

Adorno, celle de Brecht. Mais n'oublions pas le titre: "Poste d'essence", comme si ce texte (le premier de la série, il faut faire le plein avant de prendre la route!) décrivait un type d'écriture nécessaire comme le combustible l'est pour la voiture, mais qui n'épuise pas toute la complexité du voyage. Et *Sens unique* emmène aussi le lecteur vers d'autres modes d'écriture que celui du militant qui distribue des tracts à la porte des usines (tel Sartre distribuant *La cause du peuple*²⁶). D'autres figures d'écrivains traversent cette rue, la plus connue étant celle de Goethe, évoquée dès le début de la rue, au "Numéro 113", dans un beau rêve de Benjamin:

Salle à manger – Dans un rêve, je me vis dans le cabinet de travail de Goethe. Il n'avait aucune ressemblance avec celui de Weimar. Surtout il était très petit et n'avait qu'une fenêtre. La table de bureau touchait par un de ses petits côtés au mur qui faisait face à cette fenêtre. Devant la table était assis le poète dans son plus grand âge, en train d'écrire. Je me tenais sur le côté, lorsqu'il s'interrompit et me fit cadeau d'un petit vase antique. Je le tournais dans mes mains. Une chaleur énorme régnait dans la pièce. Goethe se leva et entra avec moi dans la pièce voisine où était dressée une longue table pour mes parents. Mais elle semblait calculée pour un nombre excessif de personnes. Le couvert était sans doute mis aussi pour les ancêtres. Je pris place à l'extrémité droite de la table, aux côtés de Goethe. Lorsque le repas fut terminé, il se leva péniblement, et j'implorai d'un geste la permission de le soutenir. Lorsque je touchai son coude, je me mis à pleurer d'émotion.²⁷

Dans ce rêve, Goethe ne se présente pas comme le poète olympien que l'histoire littéraire de la République de Weimar (dont le nom voudrait rappeler la grandeur passée de cette ville, emblème du classicisme allemand) désire ériger en monument, une "monumentalisation" à laquelle Benjamin résiste dès son essai sur *Les affinités électives*²⁸. Âgé et fragile, Goethe apparaît ici comme proche de la mort, tout comme l'est peut-être aussi la figure classique du grand écrivain national. Il offre à Benjamin un petit vase antique, peut-être une urne funéraire, et va dîner avec lui, assis à ses côtés, à une longue table dressée pour les ancêtres. Sous le signe de la caducité et de la finitude communes règne entre eux une émotion, une tendresse infinie qu'incarne le geste d'appui de Benjamin au vieux poète. Coexistent ainsi la conscience aiguë de la fin de cette configuration

²⁶ Un journal maoïste des années 70.

²⁷ W. Benjamin, *Sens unique*, cit., p. 112.

²⁸ Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article: J. M. Gagnebin, "Le bois, les cendres, la flamme: de la critique chez Walter Benjamin", *Cahiers de l'Herne*, Paris 2013.

d'écrivain et d'écriture et, dans le même moment, l'affirmation réitérée de leur fragile beauté. Dans un rêve précédent, toujours au "Numéro 113", Benjamin rend visite à la maison de Goethe qu'il ne reconnaît pas. Il a dû, pourtant déjà avoir été là puisque, à la sortie, il découvre son nom dans le livre d'or des visites, «dans une grande et indocile écriture d'enfant»²⁹.

Le vieux Goethe et le militant politique qui rédige des tracts habitent donc dans la même rue. Benjamin ne se décide à favoriser aucune figure à l'exclusion d'une autre, ce qui, d'ailleurs, ne laisse pas de provoquer l'exaspération de ses amis, Asja Lacis ou Brecht d'un côté, Scholem et Adorno de l'autre. Mais était-il vraiment nécessaire de choisir? Tous les critiques du livre, à commencer par Adorno, Bloch et Kracauer qui écrivirent les premiers compte-rendus de *Sens unique*, soulignent la transformation littéraire essentielle qui s'y opère: Benjamin écrit en fragments ou plutôt en *Denkbilder*, en images de pensée – et fait fi d'un style d'argumentation déductive et linéaire où s'impose plus souvent la nécessité de choisir l'un des deux termes d'une alternative.

Dans son article au sujet de *Sens unique*, Adorno – dont la défense de la forme de l'essai doit tant à Benjamin! – écrit que ces "images de pensée" pourraient à première vue rappeler les idées de Platon (à cause de leur lien à la visibilité d'une forme) mais qu'elles ne sont en rien des figures éternelles; elles voudraient «non seulement imposer à la pensée conceptuelle un point d'arrêt comme aussi choquer par leur forme énigmatique, mettant ainsi en mouvement la pensée qui, dans sa forme conceptuelle traditionnelle, s'est figée, semble conventionnelle et désuète»³⁰.

Sur ce point précis nous pouvons constater une similitude entre *Sens unique* et le livre sur le drame baroque, qui paraissait (et qui est!) si différent. Dans ce dernier, Benjamin avance aussi par blocs imago-conceptuels que sa théorie de l'allégorie explicite. Allégories dans l'un, images de pensée dans l'autre: les deux livres de 1928 soulignent

²⁹ W. Benjamin, *Sens unique*, cit.

³⁰ «Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einheit gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt». T.W. Adorno, "Benjamins 'Einbahnstrasse'" in *über Walter Benjamin*, plusieurs auteurs, Suhrkamp, Frankfurt 1968. (traduit par J. M. Gagnebin)

l'insuffisance de la pensée systématique et déductive et insistent sur l'imbrication existant entre penser et voir, entre sensible et spirituel. La forme du traité (dans la préface à *Origine du drame baroque allemand*) et celle du montage (dans *Sens unique*) renoncent toutes deux «au cours ininterrompu de l'argumentation qui poursuit une unique question, qui suit une unique logique ou vise un unique but»³¹.

Les images se précipitent maintenant sans relation claire, du moins à première vue, comme les images de rêves et comme se suivent aussi dans une rue de la grande ville les diverses images publicitaires, les offres d'appartements à louer, les demandes d'aide, les vitrines, les avis lumineux, les plaques indiquant une profession, les offres de vente et d'achat, les maisons irrégulières. La belle totalité du système fait partie du passé de la pensée comme du passé de l'architecture – ou alors elle se concentre sur une place classique devenue point touristique dans une ville en transformation, comme la Place des Vosges à Paris.

Dans cette ville peuvent ainsi – et peut-être doivent – coexister l'écrivain classique, en extinction probable, et l'écrivain militant, lui aussi probablement voué à une rapide disparition. Vouloir une ville habitée uniquement par des écrivains classiques ou uniquement par des militants reviendrait à transformer la ville en musée ou en avenues tristes comme celles des cités des pays européens de l'ancien Est communiste.

Mais qui dit "image" dit aussi, certainement, "mémoire", puisque depuis Platon la mémoire vit des images qui envahissent le sujet, souvent à son insu, pour sa plus grande joie (Proust) comme aussi pour sa honte (Freud). C'est pourquoi le concept d'image est central dans les textes de Proust analysés par Benjamin tout comme dans sa propre philosophie de l'histoire et de l'historiographie: les images de la mémoire (involontaire) qui, soudainement, immobilisent le narrateur de la *Recherche*, peuvent être l'indice d'une autre configuration du passé, d'une autre appréhension de ce passé et, donc, du présent, permettant d'imaginer un autre futur. Dans ce

³¹ «Beide Formen – Traktat und Montage – verzichten auf einen unabgesetzten Lauf der Argumentation, der einer Logik folgt oder ein einzelnes Ziel anstrebt». G. Smith, "Denkerische Indifferenz" in U. Steiner (éd. par), *Memoria*, cit., p. 383.

matérialisme proustien *sui generis*³², les thèmes de l'image, de la mémoire et du bonheur s'entrecroisent.

La relation commune de l'image et de la mémoire au passé éclaire certainement le rôle d'une thématique essentielle de *Sens unique*, qui peut d'abord surprendre, celle de l'enfance. Au centre exact de cette rue, dans un numéro 30 fictif (on se souvient que la rue comporte 61 immeubles ou textes), Benjamin insère six descriptions d'activités enfantines, qu'il intitule "Agrandissements", comme s'il agrandissait ici six petites photographies de son enfance – ces textes reviendront d'ailleurs, quasiment identiques, dans *Enfance berlinoise vers 1900*, un recueil écrit plus tard, vers 1932-1933. En effet, cet enfant de la bourgeoisie au seuil du XXème Siècle est bien l'adulte de 1928 qui affronte la misère, l'inflation et l'exil. Ces miniatures d'un temps disparu ont aussi pour tâche de rappeler une activité qui semble perdue, mais qui pourrait bien être un signal d'espoir: tout ce qu'exprime le verbe "*spielen*", à savoir le jeu, celui des enfants, mas aussi celui de la représentation théâtrale ou celui de l'instrument musical³³.

Ici intervient à nouveau un sujet de fréquentes conversations et discussions avec Asja Lacis qui n'était pas seulement une communiste militante (et souvent passablement dogmatique!) mais aussi et surtout une directrice de théâtre, notamment l'organisatrice à Riga puis à Moscou, de spectacles de théâtre avec des enfants issus de la classe prolétaire. À Capri, en 1924, elle parla avec Benjamin de ces activités et lui demanda plus tard d'écrire un texte pour donner un fondement théorique à un «Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien»³⁴ (texte qu'elle-même devrait par ailleurs juger incompréhensible!). L'image de pensée de *Sens unique*

³² À ce sujet, voir le récent doctorat de Luis Inácio de Oliveira *Imagens da história – crítica literária e historiografia*, Université de Campinas (Brésil), mars 2016, qui souligne l'importance de l'essai de Benjamin sur Proust (1929) comme point d'inflexion de sa critique littéraire et de sa réflexion historiographique.

³³ Cette dimension ludique devra avoir une importance croissante dans la théorie benjaminienne de la *mimesis*. Voir en particulier la deuxième version de "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", version que l'on croyait perdue mais qui fut finalement retrouvée dans l'archive Horkheimer de Francfort et publiée en 1989 dans le volume VII des *Gesammelte Schriften*.

³⁴ Benjamin écrivit le texte, "Zum Programm eines proletarischen Kindertheaters", in *Gesammelte Schriften*, II-2, cit., probablement à la fin de l'année 1928 ou en 1929 quand il retrouva Asja Lacis à Berlin. Traduction française de P. Ivernel dans le volume *Enfance*, Rivages poche, Paris 2011, pp. 167-177.

intitulée “Chantier” (“*Baustelle*”) en est peut-être la première ébauche. J’en cite une bonne part:

Les enfants en effet ont une propension particulière à rechercher tous les endroits où s’effectue de manière visible le travail sur les choses. Ils se sentent irrésistiblement attirés par les déchets³⁵ qui proviennent de la construction, du travail ménager, ou du jardinage, de la couture ou de la menuiserie. Ils reconnaissent dans les résidus le visage que l’univers des choses leur présente à eux seuls. Ils les utilisent moins pour imiter les œuvres des adultes que pour instaurer une relation nouvelle, changeante, entre des matières de nature très différente, grâce à ce qu’ils parviennent à en faire dans leur jeu.³⁶

Dans son “Programme de théâtre pour enfants prolétarien”, Benjamin insiste à nouveau sur cette confrontation productive des enfants avec les résidus, les choses concrètes, la *matière*. Les enfants sont organisés en collectif et peuvent mettre en scène leurs diverses fantaisies tout en travaillant dans de nombreux ateliers coordonnés par un adulte. Ces ateliers sont d’exécution matérielle de plusieurs objets (décors, costumes, peinture) et de divers apprentissages (récitation, musique, danse). Cette confrontation directe avec la matière (*Stoff*), écrit Benjamin, est indispensable pour permettre aux enfants de s’échapper du “royaume magique de la simple imagination”³⁷ – dans les termes de *Sens unique* et du *Livre des Passages*, Benjamin dirait du royaume enchanté des marchandises et des fantasmagories. Sans cette confrontation, les enfants risquent de rester captifs et impuissants dans ce royaume magique – un peu comme ils restent aujourd’hui fascinés devant la télévision ou l’ordinateur –, donc profondément amoindris et frustrés quand ils sont obligés de revenir au monde “réel”. Grâce à leur action sur et avec la matière, qui leur permet de transformer leurs fantaisies en signes matériels, la simple imagination devient un jeu de possibilités et d’expérimentations tangibles.

Ces mises en scènes enfantines, souligne Benjamin, suivent l’improvisation au lieu d’obéir à un texte donné d’avance. Avec souvent beaucoup plus de désinvolture que les adultes les enfants réalisent, dans le

³⁵ En allemand *Abfall*, une catégorie clef de Baudelaire et de l’interprétation de sa poésie par Benjamin. Sans parler de Freud!

³⁶ W. Benjamin, *Sens unique*, cit., p. 119.

³⁷ “aus dem gefährlichen Zauberreich der blossen Phantasie”, W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, cit., p. 766 ; Ivernel traduit: “des dangereuses magies de la pure imagination”. W. Benjamin, *Enfance*, cit., p. 172.

jeu théâtral, la temporalité de l'expérimentation parce qu'ils ne visent pas la fabrication d'un produit fini qui puisse être vendu et consommé mais l'expérimentation ludique dans sa radicalité. «La mise en scène s'oppose à la discipline éducative comme étant la libération radicale du jeu, dans un processus que l'adulte ne peut qu'uniquement observer»³⁸. Ce “donner naissance” au jeu³⁹ évoque une temporalité éphémère et toujours recommencée, toujours réinventée au même titre le temps de l'enfant qui joue, modèle de l'*aiôn* pour Héraclite⁴⁰, temps repris par Nietzsche.

Le théâtre enfantin offre ainsi un autre modèle de pratique esthétique: il ne s'agit plus de l'espace de l'œuvre comme espace autonome, enclos sur lui-même, qui a sa propre durée, mais d'un espace de jeu (*Spielraum*) – lieu de pratiques ludiques d'expérimentation qui sont également des pratiques d'expérimentation perceptive et donc, dans un sens plus large, des pratiques d'expérimentation politique (s'il est vrai que les transformations de la perception et les transformations politiques se renforcent mutuellement). Si l'hypothèse de Jacques Rancière s'avère juste, à savoir que la rationalité politique «est d'abord un mode d'être de la communauté qui s'oppose à un autre mode d'être, un partage du monde sensible qui s'oppose à un autre partage du sensible»⁴¹, alors expérimentation esthétique et expérimentation politique vont de pair. Dans ce contexte, *Sens unique* ne manifeste aucun tournant dogmatique en direction du communisme comme Adorno et Scholem semblent le craindre. Cette suite d'images de pensée introduit une dimension clairement politique dans la réflexion esthétique de Benjamin, dimension qui va dorénavant guider toute son activité critique. Ce livre essaie de répondre au désespoir, issu du désastre de la République de Weimar, par un pari sur l'inventivité humaine dont le modèle n'est pas la production effrénée de nouvelles marchandises mais, de manière

³⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, p. 767: «Die Aufführung steht der erzieherischen Schulung gegenüber als die radikale Entbindung des Spiels, dem der Erwachsene einzig und allein zusehen kann». Ivernel traduit moins littéralement: «En comparaison de la phase de formation et d'éducation, la représentation signifie l'émancipation radicale du jeu, que l'adulte est alors réduit à regarder». (W. Benjamin, *Enfance*, cit., p. 174)

³⁹ Le mot *Entbindung* signifie libération, plus étymologiquement l'accouchement et la naissance quand se coupe le cordon ombilical (*Ent-bindung*).

⁴⁰ Fragment B 52.

⁴¹ Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

surprenante et hautement subversive, l'activité ludique, les jeux improbables et éphémères d'enfants dans les recoins abandonnés des grandes villes.